МЕТАМОРФОЗЫ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ ТИПОВ КУЛЬТУРЫ

Иван Владимирович ЛЕОНОВ,

доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: ivaleon@mail.ru

Мария Алексеевна ХАРИТОНОВА,

магистрант кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, куратор образовательного центра «Инглиш Фест», г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: maria4art@gmail.com

Статья посвящена анализу истории искусства с позиций её толкования как комплексного соразвития искусства отдельных исторических типов культуры. Данный анализ осуществляется с учётом сменяющих друг друга историко-культурных «целостностей», с присущими им картинами мира и особыми стратегиями восприятия прошлых форм искусства. Особое внимание уделяется различным способам «ценза», коррекции и видоизменения искусства в процессе его вхождения в контекст новых типов культуры. Рассматриваются основные формы метаморфоз и «траектории развития» исторических традиций искусства. Обосновывается перспективность применения «тематического анализа» и организменного подхода к изучению генезиса историко-культурных традиций искусства.

Ключевые слова: метаморфоз, гештальт, картина мира, историко-культурная традиция, исторический тип культуры, история искусства, макроистория, цензура, тематический анализ, тема, «другое» искусство.

METAMORPHOSES OF ART IN THE CONTEXT OF NEW TYPES OF CULTURE

I. V. Leonov, Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

e-mail: ivaleon@mail.ru

M. A. Kharitonova, graduate student of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

e-mail: maria4art@gmail.com

The article is devoted to the analysis of the history of art from the standpoint of its interpretation as a complex co-development of the art of certain historical types of

culture. This analysis is carried out taking into account changing each other historical and cultural “integrities”, with their inherent pictures of the world and special strategies for perceiving past forms of art. Particular attention is paid to various methods of “qualification”, correction and modification of art in the process of its entry into the context of new types of culture. The main forms of metamorphosis and the “trajectories of development” of the historical traditions of art are considered. The prospects of applying the “thematic analysis” and the organism approach to the study of the genesis of the historical and cultural traditions of art are grounded.

Key words: metamorphosis, gestalt, picture of the world, historical and cultural tradition, historical type of culture, art history, macrohistory, censorship, thematic analysis, thema, “another” art.

История мирового искусства представляет собой процесс, в основе которого находят проявление закономерности, выраженные в сменяющих друг друга стадиях, или ритмичных последовательностях. Как правило, данные последовательности учёные коррелируют с моделями историко-культурного процесса, включающими историю искусства в более широкие предметные рамки истории культуры как таковой, по временным масштабам соотносимые с *макроисторией*, то есть с периодами «конъюнктурной» (l’histoire cohjoncturelle) и «структурной истории» (l’histoire structurelle), которые находятся между «историей событий» (l’histoire evenementielle) и историей «очень длительных периодов», в интерпретации Ф. Броделя. В таком видении история искусства, выраженная в полувековых, вековых и многовековых трендах, соотносится со сменяющими друг друга историко-культурными «целостностями» [1, с. 99–108], или типами, каждому из которых присуще своеобразное эстетическое восприятие, переживание и отражение реальности.

Традиционно в данном масштабе изучение истории искусства ведётся преимущественно в контексте поступательного движения, выраженного в диахронной смене обозначенных типов культуры, которое в некоторых случаях дополняется фиксацией синхронистических связей между различными типами.

Данный макроисторический масштаб обнаруживает себя во многих теориях: например, существует способ восприятия искусства с позиций поиска логики его развития, порой обращённой к прошлым идеалам (например, к греческому искусству в теории И.-И. Винкельмана); либо с опорой на анализ циклических изменений форм мировоззрения (П. А. Сорокин); или с позиций изучения общих закономерностей развития стилей в контексте широкого спектра процессов, реализуемых внутри культуры (Д. С. Лихачев) и т.д.

Ещё одним вектором изучения истории искусства является его подробное, но локальное рассмотрение в контексте того или иного типа культуры. Наконец, наиболее простой способ изучения представляет описательная традиция, берущая начало от Дж. Вазари и, по сути, не учитывающая

широкий культурный контекст, а также глубинные исторические закономерности и тенденции развития культуры и искусства.

Однако целью настоящей статьи является вовсе не анализ слабых и сильных сторон обозначенных стратегий. Интерес представляет то, что, за редким исключением, их все объединяет движение на «гребне истории» и сосредоточение внимания на искусстве соответствующего типа культуры, который пришёл на смену предыдущему и который также будет заменён на грядущий тип. При таком подходе от исследователей ускользают дальнейшие траектории развития конкретно-исторических форм искусства, которые, будучи однажды зафиксированы и изучены в рамках породившего их культурно-исторического типа, как бы «обрываются». Отмеченное движение на «внешнем годовом кольце» провоцирует отношение к прошлым традициям искусства как к отработанному, а потому неактуальному материалу, если и имеющему ценность, то лишь в качестве состоявшейся «ступени» во всеобщей истории искусства или как некоего ориентира, к которому надо стремиться. Конечно, данная ситуация не совсем однозначна, достаточно вспомнить идеи М. М. Бахтина о «диалоге» с прошлым, но, тем не менее, указанная выше тенденция носит достаточно распространённый характер.

Кроме того, полноценному восприятию истории искусства во многом мешает погруженность исследователя в определённую историко-культурную ситуацию, в контекст того или иного типа культуры, имеющего собственную картину мира и собственный эстетический идеал. В анализе отмеченной ситуации достаточно привлекательными выглядят идеи О. Шпенглера о том, что любой «культурный организм», или «целостность», в силу ряда исторических условий обладает уникальным, присущим исключительно ему «гештальтом», или способом видения реальности, в её статических и динамических проекциях [3, с. 159–164]. Данный гештальт, имеющий органичное соответствие породившей его культуре, однозначен и в некотором роде «тоталитарен» в «выковывании» однообразного мировоззрения с соответствующими смыслами, формами и языком искусства. Следуя такой логике, представитель любой культуры, воспринимая искусство другого культурно-исторического типа, видит его в первую очередь через свою когнитивную призму (помимо познавательной, включающей аксиологическую, этико-эстетическую и психологическую компоненты), специфику которой вполне уместно соотнести исключительно с культурообусловленными факторами [2]. И данная призма делает крайне трудным, а по логике О. Шпенглера – даже невозможным, адекватное и аутентичное восприятие искусства другой культуры. Конечно, отмеченная позиция не абсолютна и может быть преодолена посредством метода погружения в иную картину мира (Г. Д. Гачев), в историко-культурное пространство (А. Л. Волынский), семиосферу культуры (Ю. М. Лотман, У. Эко) и т.д.

Но это, как правило, трудный и долгий процесс «вживания» в другую культуру, который реализуется на индивидуальном уровне (реже на групповом), вследствие серьёзной работы.

Таким образом, согласно далеко небеспочвенной мысли О. Шпенглера, понять египетское искусство так, как его понимали египтяне, представители неегипетской культуры в большинстве своем не могут; как не могут адекватно воспринять двухмерную китайскую живопись представители европейской культуры Нового и Новейшего времени.

Другим примером может быть звучание музыки кантри для русского человека, который вполне способен воспринять все свойства данного стиля, но чувствовать такую музыку так, как американец, он не сможет. То же самое относится и к представителям культуры США, для которых русский фольклор носит, скорее, брендовый характер.

В целом в анализе различий гештальтов тех или иных культур и трудностей налаживания понимания между ними показателен пример восприятия русского гештальта и, соответственно, искусства представителями западноевропейской культуры. В этом плане примечательна цитата У. Черчилля, который сказал: «Россия – это загадка, завёрнутая в тайну, помещённая внутрь головоломки». Соответственно, отмеченная ситуация «разрывов» и «локаций» в истории культуры и искусства имеет определённое обоснование.

И тем не менее история искусства есть процесс, в котором прошлые «годовые кольца» не исчезают бесследно: они продолжают свое существование в целом спектре метаморфоз и исторических траекторий. Причём данный процесс усложняется ещё и тем, что многие историко-культурные типы с присущим им искусством сосуществуют в одновременном диапазоне, и, соответственно, между ними также наблюдаются метаморфозы.

С ориентацией на параметр, отражающий степень актуальности *«другого»* искусства в контексте «нового» типа культуры, можно выделить следующие формы *его* метаморфоз:

- физическое уничтожение «другого» искусства;
- символическое отречение;
- «остывание» и выход искусства за пределы «диалога»;
- актуализацию некоторых форм «другого» искусства;
- актуализацию весомой части искусства сквозь призму нового гештальта.

Между этими «полюсами», то есть уничтожением и максимально полным воспроизводством искусства иных типов культуры, лежит целый спектр различных способов воздействия на него – своеобразная *историко-культурная «цензура»*, которая обеспечивает «подгонку» искусства «других» типов культуры в соответствии с актуальным гештальтом.

Она осуществляется через устранение противоречий, которые могут быть адекватными, а могут быть ложными, то есть вызванными неверной интерпретацией «другого» искусства. Делается это через его корректировку, переделку, переосмысление и т.п. Нередко данный процесс сопровождается «разрывами» внешних форм и смыслов искусства определённого организма культуры.

Важно указать, что в вопросе «ценза» искусства речь идёт не об уровне взаимодействия только искусств – но об уровне взаимодействия гештальтов, или картин мира, включая их смысловые, аксиологические, идеологические, мифологические, религиозные, научные, моральные, правовые и иные составляющие. В свою очередь, искусство как «зеркало картины мира» выступает «полем» взаимодействия мировоззрений.

Примерами «цензуры» по отношению к «другому» искусству может являться: низкая степень экспонирования свастики в искусстве индоевропейской культурной общности вследствие использования данного символа нацистами; частичное утаивание эротической и порнографической составляющей культуры Помпей, Геркуланума и Стабий; стирание изображений человека в искусстве неисламских культур в период арабских завоеваний; отсечение «неприличных» частей тела у античных статуй в Средние века и в период Контрреформации; попытки «одеть» «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, последовательно осуществленные художниками Даниэле да Вольтерра, Джироламо да Фано и Доменико Карневале, наконец, намерения уничтожить данную фреску как «непристойную» во время организованной кардиналом Караффой и послом Мантуи Сернини «кампании Фигового листка», а также в XIX веке в результате проявления оригинальных росписей Микеланджело сквозь поздние «цензурные» слои и т.д.

Далее следует охарактеризовать основные формы метаморфоз искусства различных исторических традиций в контексте новых типов культуры, перечисленных выше.

1. *Физическое уничтожение*, как правило, применяется в случае явного противоречия нового гештальта с определённой картиной мира и соответствующим искусством «другого» типа культуры.

Примерами подобного вандализма в отношении искусства может служить уничтожение искусства амарнского периода после смерти Эхнатона; уничтожение «дегенеративного искусства» в Германии, по мнению идеологов нацизма опасного для нации и для всей арийской расы; уничтожение культурного наследия СССР немецко-фашистскими захватчиками; полное уничтожение в 2001 году Бамианских статуй Будды представителями запрещённого в Российской Федерации движения Талибан; уничтожение в некоторых странах Восточной Европы памятников советским воинам-освободителям; осквернение и демонтаж советских памятников в странах

Восточной Европы и некоторых странах, ранее входивших в состав СССР (так называемый «ленинопад») и т.д.

2. *Символическое отречение* происходит вследствие противоречий между определённой исторической традицией и новым типом культуры, не имеющих критического характера.

Примерами данного метаморфоза являются отвержение деятелями итальянского Ренессанса искусства Средневековья, трактованного ими в качестве «тёмного» периода в истории культуры; непонимание многих аспектов европейского искусства, переносимого в Россию при Петре I, в частности – бытовавшее в народной среде скрытое осуждение скульптуры Летнего сада; манифест футуристов «Пощёчина общественному вкусу» (1912) – «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»; символическое отречение от части религиозного искусства в СССР, сопровождавшееся его частичным уничтожением в первые десятилетия советской власти; непринятие многих форм авангардного искусства в советское время (критика Н.С. Хрущёвым выставки художников-авангардистов студии «Новая реальность» в Манеже, 1 декабря 1962 года) и т.д.

3. *«Остывание» и выход искусства за пределы «диалога»* происходит в ситуации, когда иной гештальт, как правило максимально отдалённый во времени или существенно отличающийся, теряет свою актуальность, вплоть до уровня, стремящегося к нулю. В этом случае степень восприятия искусства снижается, оно превращается в безобидную экзотику или всего лишь музейную дань прошлому, к которому всё же могут применяться «лёгкие» формы «цензуры».

Например, в данную сферу перешли наскальные первобытные рисунки; лепная археологическая керамика и петроглифические изображения, относящиеся к пространству многих культур; искусство аборигенов Австралии; фольклор весомого числа культур, перешедших в индустриальную стадию развития и т.д.

4. *Актуализация некоторых форм «другого» искусства* строится на частичном родстве прошлого и нового гештальтов, либо речь идёт о родстве гештальтов, сосуществующих в одновременном диапазоне.

В первом случае примерами являются: популяризация «оригинальной» и «странной» культуры (и искусства) Древнего Египта в западноевропейской культуре XIX–XXI веков; «древнеегипетская тема» в искусстве СССР и т.д. Во втором случае примерами служат: мода на Восток в странах Европы и России (например, «китайщина», или стиль шинуазри в XVIII веке, ориентализм в европейской и русской живописи второй половины XIX – начала XX века); популярность африканского искусства на Западе в первой половине XX века и т.д. Кроме того, данная форма метаморфоз может выражаться в синтезе или эклектичности многих геш-

тальтов. Например, в синтезе готики, романтизма и неорусского стиля в модерне или архитектурная эклектика XIX века в России.

5. *Актуализация весомой части искусства сквозь призму нового гештальта* находит свое проявление в случае существенного соответствия актуального и «иного» гештальтов. Данный метаморфоз для отживших типов культуры и искусства достаточно типичен, поскольку новые историко-культурные «целостности» возникают не на пустом месте и, как правило, находят в прошлом свои «прототипы».

Так, ярким примером в рассматриваемом вопросе служит Ренессанс, нашедший мировоззренческую и эстетическую основу в искусстве Древней Греции; сюда же относится стиль ампир, ориентированный на римское искусство; такая же тесная связь просматривается между романтизмом, как стилем и типом культуры (по М. С. Кагану), и Средневековьем.

Кроме того, в рамках данного обзора уместно указать, что обозначенные метаморфозы «другого» искусства возможны в контексте полной утраты его изначальных мировоззренческих, то есть смысловых аспектов, и его неверных интерпретаций в рамках «нового» типа культуры. Причём такие интерпретации могут быть самыми разными, включая их безобидные и поверхностные проявления, а также ложные и откровенно волюнтаристские версии. Данные ситуации сопоставимы с выходом искусства за пределы «диалога», напрямую или косвенно связанного с его аутентичным смысловым наполнением, однако возвращённого в «диалогическое» пространство посредством совершенно новых трактовок. Примером здесь служит английский Стоунхендж, «обросший» целым спектром смыслов в пространстве культуры Нового и Новейшего времени, включая множество абсурдных версий.

Итак, *рассмотренные метаморфозы, реализуемые между полюсами приятия и неприятия «другого» искусства в контексте новых гештальтов, а также в целом спектре средств его «коррекции», сменяют друг друга, обеспечивая исторические биографии искусства, покинувшего пределы породивших его «культурных организмов».* Данный процесс составляет особую грань исторической динамики искусства, нередко ускользающую от исследователей.

Примером такой «биографии» на уровне всеобщей истории искусства является древнегреческая скульптура. С течением времени греческие статуи копировали римляне; им отсекали носы и другие части в период Средневековья; потом откапывали и собирали в эпоху Ренессанса; особым образом интерпретировали и воспроизводили в классицизме, романтизме и неоклассицизме; переосмысляли в идеологически ориентированных вариациях искусства XX века.

Другим примером, но уже на уровне отечественной культуры, является периодическое обращение к искусству Древнего Египта, с его соответ-

ствующей переоценкой. Впервые наследие Египта было востребовано в конце XVIII – первой половине XIX века (от ампира до романтизма). Примерами данного интереса в одном только Петербурге и его окрестностях служат Египетские ворота при въезде в Царское Село, созданная несколько ранее пирамида в Екатерининском парке, надгробия и усыпальницы знати в «египетском стиле» (например, надгробие над могилой князя А. М. Белосельского-Белозерского). Также необходимо упомянуть целую серию сфинксов, куда входят сфинксы на даче Строганова, у пристани на Свердловской набережной напротив бывшей дачи Безбородко, по углам «Фонтана со сфинксами» (простонар. «Четыре ведьмы») Тома де Томона у Пулковских высот, сфинксы во дворе Горного института, сфинксы из древних Фив у Академии художеств, а также на Египетском мосту и т.д. Следующее обращение к искусству Древнего Египта относится к рубежу XIX–XX веков в контексте модерна. Примерами тут служат дома Санкт-Петербурга, насыщенные египетскими мотивами, в частности – доходный дом А. И. Нежинской на Захарьевской, 23; Доходный дом М. И. Грибкова на Зверинской улице, 31; дом 65 на Большом проспекте Петроградской стороны и т.д. Далее интерес к искусству Египта проявился в советской культуре, немаловажную роль в которой играл фактор приоритета идейных оснований мировоззрения (несмотря на утверждаемую атеистичность) и направленность на возвеличение памяти о военных подвигах и трудовых заслугах советских граждан, совершённых во имя справедливости, защиты и благосостояния Родины. В данном случае показателен лозунг, употребляющийся применительно к подвигу солдат Великой Отечественной войны – «Никто не забыт, ничто не забыто», глубоко сакральный и в настоящее время. Формы египетского искусства, с соответствующей идейной доминантой, направленной на преодоление смерти и забвения, акцентом на иной, «вечный» мир, которые нашли выражение в их монументальности, каноничности, информативности и символизме, в этих условиях оказались востребованными. В результате на основании использования переосмысленных и видоизменённых форм египетского искусства появились многие советские монументы, как бы «вырубленные» из камня и несущие огромный идейный заряд; мемориалы, оформленные барельефами и письменами; обелиски и стелы; наконец, несомненное египетское влияние проявляется в пирамидальной форме Мавзолея Ленина и т.д.

Похожая «биография» у искусства европейского Средневековья, к которому русское искусство обращалось в период романтизма, а также в эпоху модерна. Неоднократно проявлялся интерес и к искусству Древнего Рима, с соответствующими переработками и интерпретациями, в частности, в контексте ампира и далее – в пространстве сталинского классицизма.

Таким образом, представленный подход показывает, что *внутри всеобщей истории искусства можно вести речь об истории искусств, рож-*

дённых в контексте разных культурных «целостностей» и вышедших за их пределы.

Так, искусство определённых исторических типов культуры, оставаясь в чистом виде лишь в рамках собственных жизненных циклов, будучи сотворено, «адекватно» понято и пережито своими создателями, сохраняется и после, в виде аутентичных артефактов самой разной природы, которые постепенно ветшают, но оберегаются, консервируются и реставрируются потомками – как свидетельства прошлого. В то же время искусство любого историко-культурного организма, например, древнегреческого, древнеиндийского или мезоамериканского, может превратиться в *тему* (по аналогии с thema *ед. ч.* и themata *мн. ч.* в научном познании, согласно Дж. Холтону [см.: 5, pp. 328–334]), которая «живёт» во многих типах культуры и, представляя собой одну из *фундаментальных предпосылок развития искусства* в их контексте, «подпитывает» его, обретая новые толкования и интерпретации. Такие *темы*, будучи достаточно устойчивыми, «мутируют», «ветвятся», совершают «уходы» и «возвраты», пронзая, как «рентгеновские лучи», искусство многих культур, как во времени, так и в пространстве.

В своем развитии *темы*, пользуясь терминологией Гёте, сохраняют собственный «первофеномен» (букв. Urphänomen), который узнаётся в любом историко-культурном метаморфозе. Причём, как только первофеномен перестаёт проявляться в достаточной мере, соответственно, и *тема* «растворяется», исчезает или уходит в забвение. Например, как уже было показано, «египетскую *тему*» можно зафиксировать в русском искусстве конца XVIII – первой половины XIX века, в искусстве модерна, а также в искусстве советского времени, посредством явного проявления её первофеномена. Характерно, что «египетские мотивы» можно найти практически на каждом этапе развития отечественного искусства XVIII–XXI веков, но первофеномен в данном случае получает достаточное выражение не всегда.

Кроме того, рассматриваемый термин содержится и в основном труде О. Шпенглера [см.: 3, с. 263], который, опираясь на работы Гёте, фиксировал в картинах мира, науке, философии и искусстве разных «культурных организмов» особые «первофеномены», которые можно уловить, наблюдая жизненный цикл культур, несмотря на возрастные стадии их развития.

Искусство некоторых типов культуры *темой* так и не становится, в ином случае оно «молчаливо» ожидает своего часа, то есть момента, когда оно будет актуализировано в чьём-то гештальте и подвергнуто метаморфозу. И данные интервалы могут быть настолько велики, что может сложиться мнение о полном отсутствии перспективы развития у искусства определённых типов культуры. Однако, как показывает опыт, попытки вывести искусство того или иного типа культуры за рамки его развития в качестве *темы* во многих случаях оказывается преждевременным.

Предпочтение историко-культурной традиции искусства, то есть *темы*, или их комбинаций, совершаемое определённым типом культуры, имеет логику органического соответствия *темы* и культуры, «обратившей на неё внимание». Данное соответствие в первую очередь определяется уровнем картин мира, начиная от соответствия аксиологических, смысловых, знаковых и других структур и заканчивая схожестью лишь внешних форм. Наконец, акцент на те или иные *темы* (букв. themata) может основываться на резких различиях и даже полном непонимании другого гештальта и, соответственно, искусства. В таком случае оно воспринимается на уровне экзотики, подражания и игры в другую культуру, при искажении её аутентичных смыслов, а также копировании и искажении внешних форм.

Касательно использования предлагаемого подхода в сфере наук о культуре, включая сферу искусства, в качестве примера можно привести работу коллеги Дж. Холтона из Гарварда Дональда Фэнджера "The Creation of Nikolai Gogol" («Творчество Николая Гоголя», 1979). В своей книге, отталкиваясь от феномена «тем» в научном знании, Д. Фэнджер с некоторой долей условности перенёс их на творчество Н. В. Гоголя, обосновав спектр основных идей и сюжетов его произведений, включая многие реплики отдельных персонажей, с позиций «тематического анализа», как своеобразные иллюстрации стоящего за ними комплекса универсальных сущностей «гоголевского мира». Характеризуя обозначенный перенос, исследователь отмечает: «Под темой здесь я имею в виду нечто более фундаментальное, чем те повторяющиеся объекты интереса – звание, глупость, жадность, нравственная пустота, знаменитая *пошлость* как таковая – каждый из которых можно найти в "реальности", равно как и в его произведениях. Позади них, составляя конкурирующую реальность, которая является поэтической Вселенной Гоголя, и выражая лишь её законы, находятся некоторые распространённые сущности <…> Фактически, они проявляют себя в тексте как динамичные тенденции, модальности и паттерны взаимоотношений. Поскольку они составляют ключевые элементы художественного кода Гоголя и поскольку их не следует путать с темами, как это обычно толкуется, я предлагаю использовать термины "thema" и "themata" [4, p. 239]». В качестве таковых *тем* Д. Фэнджер выделяет четыре основные: Метаморфозы, Бегство (Дорога), Идентичность и Осознание (Глаза) [4, p. 240], которые дробятся, усложняются и наслаиваются друг на друга в многообразии более мелких тематических вариаций, при этом подчиняясь некоему целостному идеалу.

Таким образом, применение концепции Дж. Холтона, а также идей Гёте и О. Шпенглера в сфере изучения генезиса историко-культурных традиций искусства раскрывает целый спектр *тематических* процессов, образующих сложные сплетения и видоизменения искусства различных типов культуры в их «биографиях» и метаморфозах, обусловленных вхожде-

нием той или иной историко-культурной традиции в новые типы культуры. Вместе с тем отмеченный тематический массив создаёт плодородный фундамент для возникновения и развития искусства в контексте современных и грядущих историко-культурных «целостностей».

Литература

1. *Баткин Л. М.* Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. – 1969. – № 9. – С. 99–108.
2. *Коул М., Скрибнер С.* Культура и мышление. Психологический очерк / перевод с английского канд. психол. наук П. Тульвисте ; под редакцией и с предисловием действительного члена АПН СССР А. Р. Лурия. – Москва : Прогресс, 1977. – 262 с.
3. *Шпенглер О.* Закат Европы. Гештальт и действительность : очерки морфологии мировой истории / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – Москва : Эксмо, 2006. – 800 с.
4. Fanger D. *The Creation of Nikolai Gogol*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: Belknap Press, 1979. – xviii, 300 p.
5. Holton G. On the Role of Themata in Scientific Thought. – *Science*. – Apr. 25, 1975. – №188 (4186). – Pp. 328–334.